

DESTELLOS A TRAVÉS DE LA HISTORIA DEL ARTE POSTAL

MODELOS HISTORIOGRÁFICOS EN VIGO Y ZACK

SCINTILLATION SHOTS THROUGH THE HISTORY OF MAIL ART

HISTORIOGRAPHIC MODELS IN VIGO AND ZACK

JAVIER RIVERO RAMOS / jrivero@princeton.edu

Princeton University. Department of Art and Archeology. Estados Unidos

RESUMEN

El siguiente artículo se enfoca en la obra de dos artistas postales con el fin de explorar la posibilidad de extrapolar modelos historiográficos que puedan contribuir a una mejor elucidación del arte postal. El trabajo parte de la dificultad de trazar la historia del arte postal a partir de las metodologías convencionales de la disciplina e intenta identificar aquellas estrategias empleadas por Edgardo Antonio Vigo y David Zack para narrar y explicar el desarrollo del arte postal como ellos lo vivieron. Ambos artistas fueron capaces, a través de diferentes métodos, de bosquejar una historia del arte correo que se aleja decididamente de la historiografía convencional del arte. Este trabajo busca localizar y extrapolar esos métodos no solo para dirigirlos hacia la historia del arte postal, sino, también, para cuestionar las posturas hermenéuticas de la disciplina que, como efecto secundario, perpetúan el modelo binario de centro y periferia.

PALABRAS CLAVE

Historiografía; antigenealogía; epistemes rizomáticas

ABSTRACT

The following article focuses on the work of two mail artists seeking to delve into the possibility of extrapolating historiographic models that might contribute to a better elucidation of mail art. The paper sets off from the difficulty of charting the history of mail art through the conventional methodologies of the discipline and attempts to identify the strategies employed by Edgardo Antonio Vigo and David Zack to narrate and explain the development of mail art as they lived it. Both artists were capable, through different methods, of tracing a history of mail art that breaks away with conventional art historiography. This article seeks to localize and extrapolate these methods not only in order to redirect them towards the study of mail art but also to question the hermeneutic postures of the discipline that as a secondary effect perpetuate the binary model of center and periphery.

KEYWORDS

Historiography; anti-genealogy; rhizomatic episteme

En 1973, el artista canadiense David Zack publicó un artículo titulado «An Authentik and Historikal Discourse on the Phenomenon of Mail Art» en la revista *Art in America*. Como las primeras oraciones del artículo demuestran, el recuento de la historia del arte postal podrá ser auténtico, pero está muy lejos de ser un discurso histórico:

Hola!

Son las diez de la noche aquí en la pradera. El sol acaba de ocultarse hace una hora y la luz se ha desvanecido; los pájaros conversan entre los retoños. Buen momento para cumplir mi promesa al editor que me escribió: «Estoy críticamente decidido a obtener *la* pieza desde el ángulo interno (y externo) y en realidad de todos los ángulos, incluyendo el social, estético, los que tú quieras... por favor procede con una pieza brillante, agraciada, seria sobre el arte postal.»

¡Semejante encargo! Un historiador del arte como yo sueña con encargos como este. Creo que escribiré un poco, y me iré a dormir para soñar sobre arte postal y luego continuaré con seguridad por la mañana (Zack, 1973, p. 46).

Zack inicia su artículo a la manera de una epístola, dirigiéndose al lector, adoptando no solo un tono subjetivo sino una posición metanarrativa fuera del espacio exegético del artículo. Zack prologa su historia del arte postal con una descripción del atardecer. El resto del texto procede como una narración poblada por una pandilla de personajes circenses en un perpetuo movimiento errático de vínculos fortuitos. Es posible identificar a las figuras más prominentes en la narración de Zack por la ubicuidad de sus alias: Ana Banana y Dr. Ackerman son dos buenos ejemplos. El artículo es más afín a una novela de Thomas Pynchon que a un texto escrito por un historiador del arte.

A lo largo de su carrera como artista postal, Zack escribió textos similares a su artículo en *Art in America* en los que narraba en un modo novelístico sus experiencias interactuando con otros miembros de su red postal de artistas y colaboradores. A partir de su traslado desde Estados Unidos hacia México y de la fundación del llamado «Immortality Center» en Tepoztlán, Morelos, Zack empezó a escribir una serie de novelas por correspondencia tituladas «Correspondence Novels». De acuerdo a una serie de criterios, Zack colocaba a los distintos artistas con los que entraba en contacto dentro de uno u otro texto. De tal manera, algunos aparecen dentro de la novela *CN-7 The Bedside Ackerman* o *CN-9 The N-Titty*. Como Peter Haining (2010) señala, Zack mantenía siempre un máximo de catorce personajes/participantes por novela, por lo que en determinados momentos los reemplazaba o los colocaba en distintas historias a su conveniencia. Es decir que, como dispositivo historiográfico, se mantenían en un estado de flujo perpetuo.

Tanto el artículo como las novelas de Zack sugieren modelos historiográficos capaces de desarticular y de reconfigurar algunas de las estructuras más deterministas dentro de la historia del arte. Este gesto no es exclusivo de Zack, sino que fue llevado a cabo por otros artistas postales. Ya sea a través de la irreverencia como modo retórico o de una impugnación ante la noción de primacía cronológica, el arte postal se resiste a ser elucidado a través de los modelos más convencionales de la historia del arte. Este texto se enfoca en dos instancias en las que, a partir del ejercicio de elucidar el desarrollo de su obra y del arte postal en general, dos artistas ponen en juego estrategias historiográficas que rompen con los métodos convencionales de la historia del arte. El objetivo definitivo del texto es explorar aunque sea de manera tentativa la posibilidad de extrapolar, ampliar y redirigir dichas estrategias de la historiografía del arte postal hacia la labor de cuestionar y rearticular la relación de subordinación hegemónica que existe dentro de la historia del arte moderno entre expresiones artísticas pertenecientes, por un lado, a las metrópolis canónicas y, por el otro, a las periferias.

El fenómeno del arte postal y, específicamente del arte postal en Latinoamérica, se nos presenta como una dinamización del tiempo. Su aparición tardía en la región no es una instancia de la emergencia postergada de un fenómeno artístico y mucho menos de una deriva. En todo caso, su extemporaneidad sugiere la capacidad del arte postal de generar distintas temporalidades.

Antes de proceder, es necesario detallar las intenciones que motivan las siguientes reflexiones, intenciones que a su vez revelarán las suposiciones y postulados que estructuran este trabajo. Mis esfuerzos se dirigen hacia una antigenealogía capaz de abatir los modelos binarios de subordinación hegemónica que contrastan nodos centrales de producción con derivas periféricas. ¿Cómo es que podemos dinamizar nuestro entendimiento de la relación entre los supuestos centros y periferias? El arte postal, en la medida en que fue capaz precisamente de dinamizar dicha relación, quizás nos pueda ofrecer una respuesta.

En 1984, Michael Crane y Mary Stofflet publicaron el libro *Correspondence Art: Sourcebook for the Network of International Postal Art Activity* que abarca, desde un enfoque global, las distintas prácticas que hasta ese momento se habían congregado bajo la denominación de *arte por correspondencia*. El libro recoge una vasta cantidad de textos escritos por artistas de todo el mundo en los que cada uno busca explicar a partir de su propio enfoque el fenómeno del arte postal. Edgardo Antonio Vigo contribuyó a la antología con un texto titulado «The State of Mail Art in South America» (1984). Si bien en el escrito se mencionan algunas de las exposiciones, experiencias y episodios más emblemáticos del arte postal en la región, no se los articula a través de un modelo histórico-genealógico. Al contrario, Vigo explícitamente declara que no reconoce a «ningún “fundador” que se considere como tal solamente por usar el correo para enviar sus obras de arte, porque el correo es un método universal de comunicación» (Vigo, 1984, p. 349). A lo largo del artículo, Vigo subraya una serie de eventos emblemáticos y, en cierta medida, originarios del arte postal en Latinoamérica: la obra postal conjunta realizada por Luis Camnitzer y Liliana Porter en la exposición *Experiencias '69* del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella; la red de intercambio de la revista *Diagonal Cero*; y el *Festival de la postal creativa* organizado por Clemente Padín en 1974. Sin embargo, estos eventos no son presentados en una línea cronológica única y unívoca ni tampoco como secuenciales, como antecedentes o consecuentes. Vigo bosqueja un mapa temporal a través de tramas distintas, como hebras que eventualmente convergieron pero que surgieron, casi podría decirse, en temporalidades distintas.

La misma iniciación de Vigo en el arte correo es, por supuesto, otra instancia de este desprendimiento temporal:

Durante 1971 realicé una experiencia en el ámbito postal: inventé un personaje al que llamé Otto Von Mach. A él fueron dirigidas veinticinco propuestas con direcciones inventadas —con direcciones que tenía, las intercambiaba y mandaba, por ejemplo, a Perú con una dirección que correspondía a una ciudad de México—. Me las devolvieron todas (Davidson, 2011, p. 86).

Esta anécdota narrada por Vigo nos ofrece una mirada privilegiada hacia el comienzo de su discernimiento sobre las posibilidades creativas y comunicativas inherentes a lo que años después bautizaría como *comunicación a distancia*. El año 1971 no marca una iniciación de Vigo en el arte postal, sino más bien su reconocimiento extemporáneo de un medio creativo que, hasta ese momento, había empleado mayoritariamente como canal de comunicación. Como Vigo menciona en un texto posterior titulado «Sulla mia comunicazione a distanza» (1990), él no tenía conocimiento de las prácticas de arte correo que Ray Johnson realizaba en Nueva York desde mediados de siglo (Vigo, 1990). Y, sin embargo, esto no es un problema

precisamente por la naturaleza de la obra ya que el arte postal, en la medida en que opera mediante la dislocación espacial, también lo hace por la dislocación temporal.

Esta intuición se fue concretando a medida que Vigo y aquellos practicantes allegados a él continuaban experimentando y teorizando sobre el arte postal. En el texto «Arte-correo. Una nueva forma de expresión» (1975), escrito conjuntamente por Vigo y Horacio Zabala, los autores sintetizan la historia del arte postal y al hacerlo sugieren que, a pesar de cualquier esfuerzo, es imposible ubicar su punto de origen. En el artículo «Nuevos canales de comunicación de sentido marginal» (1981), Vigo describe este esfuerzo por sentar bases teóricas que reflejen y apoyen su práctica y la de sus colegas en las redes de intercambio postal:

Las primitivas ocurrencias testimoniaban el balbuceo de mensajes cifrados de formulación y lectura dificultosas y sin base teórica apriorística y con una nueva presencia formal. Este intrínseco hermetismo le fue exigiendo una clarificación que a su vez le permitiera un avance en sus propias experimentaciones (s. p.).

En el mismo texto Vigo describe el ímpetu que impulsó sus actividades como una insatisfacción con los circuitos oficiales. Si bien en el contexto de ese artículo Vigo se refiere a los espacios expositivos, lo cierto es que dichos espacios son inseparables de aquellos discursos que sustentan sus criterios estéticos. Uno de los criterios cardinales del arte es, por supuesto, el de primacía entendida como originalidad, como innovación productiva, como la capacidad de innovar a partir de modelos previos.

Estos eran criterios que Vigo y muchos otros artistas vanguardistas en todo el mundo buscaban desarticular. En una carta dirigida al artista estadounidense John Held, preservada en el Smithsonian Archive of American Art, Vigo expresa su escepticismo hacia los canales y plataformas oficiales del arte al negarse a participar en una exposición de arte postal que Held se disponía a realizar en la Argentina: «Prefiero la comunicación a distancia, como el llamado arte correo. [...] No me siento bien en ambientes organizados que son demasiado cercanos al ámbito oficial» (1990, s.p.).

ALTERNATIVAS A LAS CRONOLOGÍAS ARBORESCENTES

En su labor como artista, galerista e historiador de facto del arte correo en Estados Unidos, John Held escribió una serie de artículos en los que, a pesar de subrayar el carácter antioficial y subversivo del arte postal, revela, también, una convicción perseverante en los modelos genealógicos del arte. En un texto titulado «The Mail Art Exhibition: Personal Worlds to Cultural Strategies» (2006), Held describe la aparición de las exposiciones de arte postal alrededor del mundo. Si bien este ejercicio podría parecer una defensa de su carácter heterogéneo, Held aún se remite a Ray Johnson como el punto originario de las prácticas del arte postal, como su inventor. Después de describir algunos precedentes del arte postal, como Fluxus y Dada, Held declara que «el título de padre del arte correo pertenece al estadounidense Ray Johnson» (2006, p. 89). El comentario es relevante ya que revela que, incluso dentro de un discurso que pone en primer plano el carácter subversivo del arte postal, algunos de los preceptos más regresivos de la historia del arte aún subsisten. Held caracteriza el arte postal y su historia como una genealogía paternal.

El arte postal y, especialmente el arte postal latinoamericano, se rehúsan a ser elucidados a través de dichos modelos genealógicos. Las obras emergen de manera casi inconexa. Como señala Fernando Davis (2005), «el circuito de la comunicación a distancia se configura como un tejido-rizoma, un “no lugar” cuyos nudos e intersecciones se desplazan y

reubican constantemente. En su tránsito y apropiación descentrados, la obra se fractura y dispersa en su legalidad» (p. 56). De acuerdo con Davis, las obras de Vigo aparecen como un rizoma en la medida en que emergen como un desplazamiento subterráneo, como transmisiones que se mueven sin ser percibidas y que emergen en lugares insospechados.

El modelo rizomático de Gilles Deleuze y Felix Guattari propone no solo movimientos y vectores de desterritorialización geográfica, sino, también, temporal: «El rizoma es una anti-genealogía» (p. 16). De acuerdo con este esquema, el rizoma opera no solo en el plano espacial sino que, como modelo epistemológico, se opone decididamente a la imagen del pensamiento como una trascendencia arborescente y genealógica. De tal manera, el árbol es una metáfora del pensamiento idealista y lineal según la cual las manifestaciones nuevas son ramas o tallos que se desprenden de un tronco principal, un tronco que, al levantarse hacia los cielos, se expande con nuevas ideas que son una metamorfosis de sus primeras raíces. Deleuze y Guattari (1987) apuntan:

Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento solo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas (p. 21).

La genealogía descrita en los términos empleados por Deleuze y Guattari, como una vertiente cronológica en la que una corriente principal se convierte en el modelo desde el que se desprenden nuevas manifestaciones, es central para la historia del arte. Desde su fundación como una disciplina académica a mediados del siglo XVIII, la historia del arte tal como fue establecida por Johann Joachim Winckelmann en su tratado de 1764 *Geschichte der Kunst des Alterthums* está basada precisamente en la evolución estilística de ciertas formas a través del tiempo. En su introducción a la primera traducción completa del texto original, Alex Potts (2006) señala que como resultado del tratado de Winckelmann las obras de arte de la antigüedad clásica, «ya no se presentaban simplemente como una idealización fuera del tiempo sino como un fenómeno con un carácter histórico atrapado en un ciclo de desarrollos que pueden ser detectados a través de la manifestación de la forma» (p. 3). La historia del arte estructurada a través de estos fundamentos evoca el modelo arborescente de Deleuze y Guattari, en el que ciertas formas evolucionan a través del tiempo, pero siempre de acuerdo a una jerarquización cronológica.

El entendimiento de la historia del arte como una arborescencia cronológica es esencial para su jerarquización y, por ende, para el establecimiento de subordinaciones hegemónicas como el modelo binario del centro y de la periferia. De tal manera, los centros de arte europeos o norteamericanos son ubicados como el centro de innovación y primacía artística, mientras que la periferia es una rama, una deriva temporal en la que las supuestas «nuevas manifestaciones» son una metamorfosis regional de las innovaciones centrales. El arte postal y su inscripción historiográfica en la obra de Vigo y Zack subvierten esta relación hegemónica de subordinación cronológica al sajar la vertiente genealógica según la cual el arte postal latinoamericano emergió después y a partir de la semilla de Ray Johnson. Su obra dinamiza estos vínculos y nos ofrece la oportunidad de extrapolar e instrumentalizar los modelos de subversión historiográfica del arte postal para aplicarlos al estudio de la relación entre el arte moderno latinoamericano y las instancias canónicas en Europa y Estados Unidos. ¿Cómo deviene el desplazamiento temporal de un desplazamiento espacial? ¿Es productivo repensar estos vínculos a partir de la multiplicidad de temporalidades? Quizás el arte postal nos ofrezca una respuesta.

REFERENCIAS

Crane, M., & Stofflet, M. (1984). *Correspondence art: source book for the network of international postal art activity*. San Francisco, Estados Unidos: Contemporary Arts Press.

Davidson, V. K. (2011). *Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s-1980s)* (Tesis de doctorado). Institute of Fine Arts, Nueva York, Estados Unidos.

Davis, F. (2005). Edgardo-Antonio Vigo y la «comunicación a distancia». En F. García Delgado y J. C. Romero (eds.), *El arte correo en Argentina* (pp. 56-59). Buenos Aires, Argentina: Vórtice Argentina.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Haining, P. (2010). Zack's Correspondence with Pete Horobin. En I. Kantor (ed.), *Amazing Letters: The Life and Art of David Zack* (pp. 42-55). Calgary, Canadá: New Gallery.

Held, J. Jr (2006). The Mail Art Exhibition: Personal Worlds to Cultural Strategies. En A. Chandler y N. Neumark (eds.), *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet* (pp. 88-114). Cambridge, Estados Unidos: MIT Press.

Potts, A. (2006). Introduction. En J. Winckelmann. *History of the Art of Antiquity* (pp. 1-53). Los Ángeles, Estados Unidos: The Getty Research Institute.

Vigo, E. A. (1984). The State of Mail Art in South America. En M. Crane y M. Stofflet (eds.), *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity* (pp. 349-368). San Francisco, Estados Unidos: Contemporary Arts Press.

Vigo, E. A. (1990). Carta a John Held. Material inédito. John Held Papers Relating to Mail Art (1973-2013). Washington D.C., Estados Unidos: Smithsonian Archive of American Art.

Vigo, E.A. (1990). Sulla mia comunicazione a distanza. En Broi, G., & Galleria degli Uffizi (ed.), *La Posta in Gioco: La comunicazione postale come creatività artistica*. Roma: Dipartimento per l'informazione e l'editoria della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Winckelmann, J. [1774] (2006). *History of the Art of Antiquity*. Los Ángeles, Estados Unidos: The Getty Research Institute.

Vigo, E. A. y Zabala, H. (1975). Arte-correo. Una nueva forma de expresión. En *Postas argentinas*, (370). Recuperado de <https://post.at.moma.org/sources/23/publications/240>

Zack, D. (1973). An Authentik and Historikal. Discourse on the Phenomenon of Mail Art. *Art in America*, 61(1), 46-53. Recuperado de <http://ccca.concordia.ca/c/writing/z/zack/zack001t.html>